

Gentle Giant, Interview

In der sechsjährigen Geschichte von Gentle Giant läßt sich ein geradliniger Entwicklungszug verfolgen, der weder durch das Ausscheiden des dritten Shulman-Bruders nach der vierten LP, noch durch gelegentliche Umbesetzungen am Schlagzeug abgelenkt wurde. Diese Tendenz verläuft von der sprachlichen Anschaulichkeit, die das erste Album von 1970 ebenso prägt wie die nachfolgenden Platten *Acquiring The Taste* (1971), *Three Friends* 1972) und *Octopus* (1972), hin zur abstrakten Gedankenlyrik, die in den späteren „Schallplattenwerken“ – ein Wort, das Verbreitung verdient – enthalten ist. Die früheren Stücke erzählen ebensovielen Geschichten: nächtliche Wanderung auf verlassenen, gespenstischen Straßen, Katastrophe auf hoher See, Pantagruels Geburt, die sich entfernenden Lebensbahnen dreier Schulfreunde. Den Hörer späterer Platten erwarten Winke, verdichtete Anspielungen, ja rätselvolle Metaphern, deren Aussage dann plötzlich in bedeutungsneutrale Silbenketten umschlägt. Verwirrt wendet er sich von der sprachlichen Scheinbotschaft ab und konzentriert sich auf die Musik. Und das ist der latente Zweck, den das Abstraktwerden der Texte erfüllt: Geschichten, Erklärungen, Deutungen sind relativ, sie haben keinen festen Bestand. Die Musik sagt alles.

Dies ist freilich selber eine Aussage, und sie liegt *Interview* zugrunde. Teile eines wirklichen Interviews mit den Bandmitgliedern begleiten interludienartig die Musikstücke. Aber aus dem Interview erfährt man nichts. Auf die Frage „How would you describe your music!“ antworten mehrere Stimmen gleichzeitig (es wird wohl Overdubbing eingesetzt), und die allzuvielen Informationen ergeben zuletzt das nutzlose Kauderwelsch von „Oh . . . basically . . . very . . .“. Pointiert erscheint nach jedem unbefriedigenden Gesprächsfetzen Musik, und erleichtert atmet der Hörer auf; diese Musik hat es gar nicht nötig, beschrieben und interpretiert zu werden. Jeder Aufmerksame kann sie ohne Worte nachvollziehen, ja ihr wird das Reden nicht mehr gerecht. Es ist ironische Sprachfeindschaft, die am Schluß der Platte die Pointe bildet. Die Höflichkeitsfloskel des Journalisten – „Thank you very much and good luck to you“ – bezieht sich auf ausgetauschte Worte, während doch die Hauptsache in der Zwischenzeit aus Musik bestand.

Gentle Giant schreiben die ausgetüfteltste polyphone Musik im Rockbereich, und ihre Kunst ist der Freizeitspannung so sehr entgegengesetzt, sie genügt auch den rigorosesten Vorschriften des Kontrapunktes so einwandfrei, daß man sie entweder nicht mehr zu den Rockgruppen zählt oder – die zweite Möglichkeit ist konstruktiver – den Begriff von Rockmusik neu und anspruchsvoller als bisher definiert. Unter den kontrapunktischen Verfahren überwiegen die kanonisch-imitatorischen Passagen, darunter auch jene der Augmentation (vgl. die zweite Strophe von *Design*). Die lineare Selbständigkeit der Stimmen führt zuweilen zu harten, herausgestellten Dissonanzen, wie sie ebenfalls in der zweiten Strophe von *Design* bei den Worten „but not for me“ auftreten. Eine regelrechte Kanon-Etüde entsteht am Ende der Strophe bei den Worten „I thought everything may come to me“ – eine tonal erweiterte Episode, die gleichsam den polyphonen Gipfelpunkt der Platte bildet.

An der klanglichen Dichte wie an der Vollendung des gleichzeitigen Zusammenspiels nimmt die entwickelte Studioteknik einen beträchtlichen Anteil. Ostinat Klangteppiche – wie zu Beginn des Eröffnungstückes – bilden fertige Muster, über welchen durch Playback weitere Schichten gelegt werden. Bei diesem Verfahren des „ready made“, der vorgefertigten rhythmisch-motivischen Figuren wird auch möglich, einzelne Schichten aus der komplexen Klangstruktur auszukoppeln. Der so entstandene Extrakt fungiert als eine Abwandlung des vorausgegangenen dichten Stimmengeflechts. Wenn es auf der Plattenhülle heißt: „All compositions Shulman Shulman & Minnear and all permutation thereof“, so ist mit „permutation“ diese Technik des Zusammenlegens und des Abtrennens in unterschiedlichen Stimmenkombinationen gemeint.

Ausgegangen wird dabei von den komplexesten Klangstreifen, in welchem alle später auszukoppelnden Stimmen enthalten sind. Bei diesem dichtgewobenen Geflecht wird größtes Gewicht auf Durchhörbarkeit gelegt, darauf also, daß jede Stimme sich plastisch von den anderen abhebt und ihrerseits keine andere Stimme überdeckt. So entstehen häufig Motive, die auf Restzeiten eines Takteiles eingesetzt werden, wie das etwa die Baßfigur in *Interview* bei den Worten „Yes, we had troubles, much more than many“ zeigt:



Andere Motive wehren sich gegen die Überdeckungsgefahr durch Triolen bzw. hemiolische Bildungen.

Es versteht sich, daß solche lineare Kompositionsart nur bei einem äußerst nahewirkenden, präsenten Gesamtklang zur Geltung kommt. Auch hierin vollzog sich eine Entwicklung bei Gentle Giant. Während die Einzelstimmen auf den ersten Platten nicht selten dumpf klingen, hat sich die Klangpräsentation seit dem Labelwechsel (jetzt: Chrysalis) wesentlich verfeinert, jede Stimme erscheint wie scharf herausgemeißelt. Gewiß stehen Gentle Giant mit der Verwendung variabler Klangschichten nicht allein da, denn ähnliche Prozeduren wenden u.a. auch Magma und Genesis an. Aber bei Gentle Giant erreicht diese Mischtechnik ihre artistische Vollendung.

Obwohl der Stand technologischer Mittel sich mit der älteren kompositorischen Arbeit am Schreibtisch kaum messen läßt, verknüpft Gentle Giant eine innige Wahlverwandtschaft mit Strawinsky (auf diese Beziehung ist bereits in „Musik und Bildung“ 8, 1976, S. 105 hingewiesen worden). Man kann sogar sagen, daß wichtigen Grundsätzen der Kompositionsweise Strawinskys – wie Klangtransparenz, Zweieinheit von Redundanz und Abweichung von der Erwartung, auch rhythmische Permutation – erst das heute verfügbare Playback-Verfahren Rechnung trägt. Das Ideal Strawinskys, „componere“ mit Hilfe von Lineal, Schere und Klebstoff zu praktizieren, wird im heutigen Tonstudio bei der Arbeit mit Tonbändern verwirklicht. Nicht nur der ständige metrische Schwebzustand ist von Strawinsky inspiriert; auch die regelmäßige, jedoch nicht auffallende Abfolge von kompakten Taktblöcken und dünner Besetzung beruht auf der von Strawinsky verfochtenen Idee des Vielsagens mit sparsamen Mitteln (vgl. *Interview*, Besetzung während der Strophen und in den Zwischenspielen).

Eine weitere Eigenschaft des Schallplattenwerkes besteht in der Absenz jeder direkten, persönlichen Gefühlsbekundung. Muß man eigens vermuten, daß auch hierbei Strawinsky als Vorbild dienen mochte? Musik solle nach ihm nicht irgendwelche Gefühle ausdrücken oder sonst außermusikalische Inhalte vermitteln, sondern sich selbst als eine artistisch geformte Kombination von Tönen genügen. Dem entspricht, daß die einzelnen Stücke des Albums etwas archaisch Strenges, Unpersönliches besitzen, schon wegen der zelebrierten Wiederholungen von Passagen, wobei durch kleine Zusatzeffekte – Holzratsche und Rassel beim Schlußchorus von *Give It Back* – nochmals zelebriert wird, daß die Wiederholungen nicht notengetreu sind. Staccato als herrschender Vortrag verhindert ebenfalls die Suche nach irgendwelchen Ichbezeugungen. Es ist das harte, Aufmerksamkeit auf das Tongeschehen erfordernde Produkt, das subjektive Regungen absorbiert. Die von kurzen Pausen durchsetzte Musik bekräftigt eine andere Lieblingsvorstellung Strawinskys, daß Komponieren zum großen Teil in der Weglassung von Tönen besteht.

Das Unbefriedigende von Beschreibungen dieser Art für die philologische Neugier sei zugegeben. Sie sind nicht nur unanschaulich für den Leser; sie stehen auch hinter der Wissenschaftlichkeit der herkömmlichen musikalischen Analyse darin, daß sie nicht mit fixierten Texten, sondern mit unscharfen Hinweisen auf „Stellen“, pauschal benannte „Strophen“ usw. arbeiten. Hier liegt die größte Schwierigkeit einer jeden Journalistik, geschweige deskriptiven Wissenschaft von der Rockmusik, liegt zugleich der Grund dafür, daß Rock bislang nur wenig theoretisches Interesse zu wecken vermochte. Die Bildungsmusik hat sich Schritt für Schritt zusammen mit der Fähigkeit entwickelt, auf dem Papier fixiert zu werden, und Max Webers These, wonach ihre neuzeitliche Komplexität dank dieser Fähigkeit überhaupt erst möglich wurde, braucht keine umständlichen Beweise. Hingegen besteht komplizierte Rockmusik auch ohne geschriebene Noten, darin den modischen Vorstellungen von einem „optischen Zeitalter“ energisch widersprechend. Methoden der Transkription nur gehörter Musik sind entweder überwiegend im einstimmigen Bereich – in der Musikethnologie – erprobt worden, oder, wenn sie einer komplexen Musik wie dem Free Jazz gelten, sind jeweils nur kurze Ausschnitte mit ihnen übertragen worden. Die Fixierung des Schallplattenwerkes *Interview* (eine Arbeit für viele Tage) würde ohnehin die metrischen Verhältnisse nicht restlos klären können (metrische Irregularität im Takt contra Taktwechsel usw.), nicht zu reden von den spezifisch elektronischen Effekten wie Obertonfilterung und räumlicher Richtungswechsel, für die man erst einmal ein System von Symbolen ausarbeiten müßte. Die juristischen Schwierigkeiten, die so übertragene Musik auch nur der Beispiele halber zu veröffentlichen, kämen erst nach alledem. Diese Hindernisse hat sich jeder Beschreibungsversuch – und jeder Leser – zu vergegenwärtigen.

Gentle Giant, Interview

Die Schallplatte *Interview* von Gentle Giant ist ein sogenanntes Konzept-Album, das heißt, die einzelnen Teile sind alle einer Idee untergeordnet. Die Texte handeln vom Leben des Pop-Musikers, von seinen Zweifeln, Nöten und Alltagserlebnissen. „Inhalt“ wird also bei diesem Werk groß geschrieben, größer jedenfalls als bei der durchschnittlichen Rockplatte. Deshalb möchte ich die Analyse speziell auf der Ergründung und Beschreibung der Beziehungen zwischen Text und Musik ausrichten und gleich dazusagen, daß, wie bei den meisten guten Kunstwerken, nicht alles offen zu Tage liegt, sondern viele Zusammenhänge subjektiver Deutung bedürfen, womit interpretatorische Erfindungen, also „Fehler“, durchaus möglich werden.

Die Gruppe hat für die Vertonung der, selbstverständlich selbst geschriebenen, Texte keine für sie absolut neuen Techniken erfunden, sondern auf das schon früher erarbeitete musikalische Potential zurückgegriffen. Dieses Potential aber gehört zum vielfältigsten, das einer Pop-Gruppe zur Verfügung steht, und wie es die Superintelligenzler von Gentle Giant zur Textverdeutlichung benutzen, ist äußerst differenziert, ideenreich und phantasieanregend.

Das erste Stück, *Interview*, behandelt – nun eben das Musiker-Interview, für die meisten Pop-Künstler widerwillig absolvierte Publicity-Konzession. Die Fragen sind stereotyp und dumm, der sie stellt, weiß die Antwort im Grunde schon vorher. Die Musik ist hektisch sprunghaft und aggressiv, was man als Abbildung der Nervenspannung bei solchen Interviews aber auch als Darstellung des Musikerdaseins auffassen kann, von dem die Interviewten dem Reporter berichten. Die instrumentalen Zwischenspiele sind idyllisch abgesetzt und wirken wie Erinnerungen an Tage unbeschwerter Hoffnung oder auch wie spielerische Pausen vom lästigen Frage-Antwort-Zwang. In der dritten Strophe wird schon der zweite Interviewer angekündigt, der die gleichen Antworten erhält wie sein Vorgänger. Der Stumpfsinn dieser Interviews wird noch dadurch unterstrichen, daß als vierte Strophe die zweite wiederholt wird. Eine zusätzliche Synthesizer-Stimme bringt noch größere Unruhe in das Geschehen und mag den erhöhten Nervenstress symbolisieren.

Das zweite Stück, *Give It Back*, drückt die von ironischer Weisheit geprägte Freude aus, es geschafft zu haben. Die Musik ist lustig tänzerisch aber nicht triumphierend auftrumpfend. Assoziationen zu einem hüpfenden Clown, dem schon die Farbe der nach oben geschminkten Mundwinkel runterläuft, werden geweckt. Mockant weint der Synthesizer dazwischen.

In *Design* sinniert der Sänger über sein Leben, darüber, was er erreicht, ob es einen Sinn gehabt hat. Ein mit Hilfe des Playbackverfahrens hergestellter Chor singt im Hintergrund, sozusagen in der Erinnerungskulisse, von der verstreichenden Zeit und der sterbenden Zukunft. Die Unaufhörlichkeit dieses Vorgangs wird durch ein stetig wiederholtes Ostinato symbolisiert. Mit diesem verzahnt sich der darüberliegende Gesang kontrapunktisch immer stärker. Das ist sinnvoll, da der Sänger über die vergangene und ver-

gehende Zeit nachdenkt, in der er ja auch selbst befangen und gefangen ist. Ein Mittelteil setzt sich in seiner Bewegtheit und seinen sperrigen Intervallen stark gegen das Vorangegangene ab. Die verrückten, schnellen Imitationen symbolisieren die Unrast und die Unsicherheit bei der Suche nach Sinn und Ziel. Das ruhige Zeit-Chor-Motiv setzt sich wieder durch. Der resignative Ton beherrscht Text und Musik. In einem kurzen Schlußteil werden die hoffnungsvollen Versprechungen der Jugendzeit („All that I might“) in einer durch ein Perkussionskollektiv eingeleiteten schnellen Passage noch einmal der resignierenden Weisheit der Gegenwart (Zeit-Chor-Motiv) gegenübergestellt.

Another Show handelt von der Betriebsamkeit und Nervosität, von den ewigen Aufbrüchen des Tournee-Lebens. Die Musik ist entsprechend unruhig und turbulent und gleichzeitig repetitiv.

Bei *Empty City* ist mir der Text für sich genommen und damit auch in seiner Stellung innerhalb des Gesamtkonzepts unklar.

Timing handelt vom nutzlosen Auf und Ab des Lebens. Man ist mal Katze, mal Maus, die Nachrichten sind mal schlecht, mal gut, das Spiel hat kein Ende, warte auf den Tag, wo ich mich wieder verkaufe, der Löwenanteil liegt immer auf halbem Weg. Die Musik charakterisiert diesen Text durch schnelle, kurzatmige Phrasen und durch einen relativ großen Reichtum gleichzeitig sich ereignender Klänge und Motive.

I Lost My Head schließlich ist rockig verspielt, tänzerisch, harmonisch ziemlich einfach und eingängig. Die im Text beschriebene Orientierungslosigkeit, Flatterhaftigkeit, Richtungslosigkeit wird mit dieser Musik eher von der komischen Seite genommen und als unabänderliche, lächelnd zu akzeptierende Begleiterscheinung des Künstlerdaseins hingestellt.

Gentle Giant, Interview

Zur Erörterung warenästhetischer Probleme wurde aus dem Konzept-Album *Interview* der Rock-Gruppe Gentle Giant das Stück *Design* ausgewählt. Nicht nur Formen der Marktanpassung, sondern auch deren Unvereinbarkeit mit fortgeschrittener Eigengesetzlichkeit musikalischer Gestaltung soll an diesem Beispiel aufgezeigt werden. Besser als jedes andere Stück dieses Albums demonstriert der Titel *Design* das Bestreben, publikumsgefällige Stiltraditionen mit der Konsequenz einer stärkeren Individualisierung zu durchbrechen.

Allen Stücken bereits gemeinsam ist die Individualisierung der rhythmischen Muster und riff-Figuren, die sich vor allem in den instrumentalen Zwischenspielen zu den Gesangsteilen durch stärkere rhythmische Differenzierungen, Taktwechsel, Unregelmäßigkeiten der Periodik, komplexere Formstrukturen und ausgeprägtere stilistische Profilierungen besonders auffällig herauskristallisiert. Über eine solche allgemeine Individualisierung hinaus aber weist das Stück *Design* in der Besetzung (Chant), in der Wahl und Vielfalt seiner stilistischen Mittel (impressionistische Akkord-Folgen, musikalisches Sprechen, polyphone Strukturen und phonotechnische Manipulationen), nicht zuletzt aber auch in der formalen Gestaltung noch weitere Tendenzen zur individuellen Profilierung auf. Die allen Stücken gemeinsame klare Aufgliederung des Ablaufs in meist periodisch geschlossene Gesangsabschnitte der Verse und der Refrains, in denen der Text ohne Unterbrechungen in einfachen Melodiezeilenschemata regelrecht abgespult wird, und in rein instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen mit der Tendenz, erst in den größeren Zwischenspielen alle der Gruppe verfügbaren Möglichkeiten der strukturellen Differenzierung voll auszuspielen, läßt in der Formgestaltung das Typische über das Besondere dominieren. Wie die nachfolgende Analyse im Einzelnen zeigen soll, weicht der Formverlauf des Titels *Design* von solcher Typik der formalen Gliederung ab. Im Zuge der Tendenz zur Auflösung des zunächst eingeschlagenen Strophenverlaufs wird im Teil C (siehe das weiter unten folgende Formschema) in die sonst nur den größeren instrumentalen Zwischenspielen vorbehaltene Arbeit mit komplexeren Strukturen der Gesang mit einbezogen. Es kommt dabei zu Überlagerungen mehrerer metrisch oder in ihrer Ausdehnung unterschiedlicher Pattern, die ähnliche Modelle (etwa das erst getrennte und dann kombinierte Spiel zweier metrisch unterschiedlicher Schlagzeug-pattern zwischen dem zweiten und dritten Vers des Titels *Interview*) an Komplexität noch deutlich übertreffen.

In der Gesamtkonzeption der Platte stellt das Stück *Design* so etwas wie einen Kulminationspunkt individueller Gestaltung und struktureller Komplexität dar. Als letztes

Stück der ersten Plattenseite nimmt es damit stilistisch eine polare Gegenposition ein zum letzten Stück der zweiten Seite (*I Lost My Head*, Part II). Dieses hat mit seiner formalen Regelmäßigkeit, seinen permanenten Wiederholungen und seinem Verzicht auf Zwischenspiele etwas vom Charakter eines flüssig-heiteren Kehraus und endet – ein weiteres Merkmal seiner Schlußstellung – als einziges Stück und ebenfalls in deutlichem Gegensatz zum harten Schluß des Stückes Design mit der allmählichen Ausblendung seines aus stereotypen Wiederholungen des Vers-riffs bestehenden Nachspiels.

Vorspiel	1. Vers	Refrain	2. Vers	Refrain	1. Vers (1. Hälfte)	Nachspiel
	a a a a	b	a a a a	b	a a	

Zunächst auffallend an der formalen Konzeption des Stückes Design

Vorspiel	A	A'	Überl.	B
	a a b b	a a b b		keine regelmäßige Takt- und Periodenordnung, jedoch rhythm. Korrespondenzen
4 + 4 +	4 + 4 + 2 + 2 + 2	+1+4+4+2+2+2	+4+3	

	C	Überl.	A'	Überl.
			a a b b	
4-malige Wiederh.	+12	+4	+4	+4+4+2+2+3 +1+7
eines rhythm. Mo-	(Stimmen	(Stimmen		
dells	und Schlag-	ohne		
	zeug)	Schlagzeug)		

B'

2 2 1 1

2. Hälfte
ähnlich wie B

ist seine gegen die strophische Gliederung gerichtete Auflösungstendenz. Nach einer einleitenden Ostinato-Bewegung und zwei Strophenfolgen wird der Strophenablauf durch die musikalisch neue und stilistisch heterogene Gestaltung von nicht strophischen Text-einfügungen unterbrochen. Unzweifelhaft wird die Tendenz zur Formaflösung und mit ihr die formzerstörende Dynamik im Gebrauch heterogener Stilmittel im Teil B', in dem Elemente aus dem A- und B-Teil sich durch collageartige Fügungen unterbrechen.

Der Eindruck der Heterogenität entsteht weniger durch den Wechsel in der Besetzung der A-Teile (Gesang) und der Teile B, C und B' (Gesang und Schlagzeug) als durch die Verschiedenartigkeit ihrer Stilmittel.

Der Teil A ist mit für die Rockmusik untypischen, konventionellen musikalischen Mitteln gearbeitet. Zu einer vokalen Ostinato-Bewegung tritt in der ersten Strophe zunächst eine einzelne Singstimme, die dann in der zweiten und dritten Strophe kanonisch verdoppelt und durch eine dritte metrisch gegenläufige Stimme kontrapunktiert wird. In den Teilen B und B' werden dagegen tonale und teilweise metrische Bindungen aufgegeben. Der Text wird in bewußtem, aber tonal freiem (und auch nicht sprachmelodisch orientiertem) Tonhöhenwechsel in harter, lapidarer Rhythmisierung und jeweils nach zwei- bis viersilbigen Wörtern oder Wortfolgen durch kurze Schlagzeugeinwürfe unterbrochen. Der Teil C schließlich bringt u.a. in drei kanonisch

einsetzenden Gesangsstimmen die sich über 16 Takte erstreckende ostinatohafte Wiederholung ein und derselben melodischen Formel, die von zwei weiteren Stimmen mit einer eigenen Melodieformel kontrapunktiert wird.

Die Gefahr, daß das Stück durch die ausgeprägte Verschiedenartigkeit seiner Abschnitte auseinanderfallen könnte, scheint zunächst nicht zu bestehen. Nicht, wie es den Anschein haben könnte, das formintegrative Kontrastprinzip, für das hier das stilistische Kontinuum, die gemeinsame innermusikalische Bezugsbasis fehlt, sondern die Heterogenität selber leistet in diesem Stück den Zusammenschluß. Im Potpourri ein Mangel, führt sie hier durch ihre starke Ausprägung zum Auseinanderbrechen der verschiedenen musikalischen Stilebenen und konstituiert mit der Tendenz der Formzerstörung, des Ausbruchs aus konventionellen Formschemata und Stilmustern einen neuen Formsinn.

Als Mittel der bewußten Gestaltung des Zerfalls oder des Aufbrechens überkommener Formverläufe interpretiert und gerechtfertigt, aber verflüchtigt sich der ästhetische Sinn von Heterogenität in dem Maße, in dem ihre formkonstitutive Sprengkraft zurückgenommen wird. Solche Tendenz ist auch in diesem Stück nachweisbar:

1. Der Übergang zu neuen Formteilen geschieht meist nicht bruchartig, sondern wird durch Überleitungsabschnitte, in denen sich das Neue quasi metamorphosenhaft vorbereitet, vermittelt.

Im Überleitungsteil von Teil A zu Teil B setzt die Triangel die 6/4-Bewegung des Anfangsrhythmus der A-Melodie (T. 38ff) zunächst fort; ab T. 41 wird das Schlagzeugspiel nach und nach auf mehrere Instrumente erweitert; mit dem Aufgreifen des Triangelrhythmus in der Diminution (T. 42ff.) durch die kleine Trommel ist schließlich das Schlagzeugmotiv der ersten Hälfte des B-Teiles gewonnen.

Ähnlich kontinuierlich vollzieht sich metrisch in Teil C der Übergang zum zweiten A'-Teil: Ein mit Beginn des C-Teiles einsetzendes metrisch offenbar freies Schlagzeugpattern wird in seiner dritten Wiederholung durch ein zweites Rhythmusmodell überlagert; in dieses zweite Modell fügen sich vier nacheinander einsetzende Gesangsstimmen und deuten es im Nachhinein metrisch als 18/8-Takt aus; dessen Zählzeit (6/8) wird schließlich vom 6/4-Takt des folgenden A'-Teiles (6/8 gleich 3/4) aufgenommen und weitergeführt.

Eine dem Übergang vom ersten A'-Teil zum B-Teil ähnliche metamorphosenartige Überleitungsfunktion übernimmt das Schlagzeug auch im Übergang vom zweiten A'-Teil zum B'-Teil: es setzt in der zweiten Hälfte des A'-Teiles leise und sparsam ein, wächst in zunehmender Lebhaftigkeit aus dem 6/4-Takt heraus und bereitet so die Schlagzeugeinwürfe des B'-Teiles vor.

2. Gelegentlich unterstützt wird der Metamorphosencharakter der Überleitungen durch die Technik des Ein- und Ausblendens einzelner Instrumente.

Das gilt im Überleitungsteil zwischen dem Teil A' und B für die Triangel, die große Trommel und das Rasselgeräusch und ebenso für das allmähliche Hervortreten der kleinen Trommel in der zweiten Hälfte des zweiten A'-Teiles.

3. Neben der Modifikation des Heteronomieprinzips durch dem klassischen Entwicklungsprinzip verwandte Überleitungsformen wird die aufgezeigte formaflösende Dynamik durch eine weitere formale Charakteristik, nämlich durch die vorherrschenden

symmetrischen bzw. regelmäßigen Periodenbildungen modifiziert. Ihrer Glätte steht die Kontinuität des Bewegungsablaufes durch regelmäßige Wiederholungen musikalischer Muster zur Seite, die mit wenigen Modifikationen und nur einer wirklichen Ausnahme einer solchen Fügung in Teil B', die Binnenstruktur sämtlicher Formabschnitte bestimmt.

Die Berechtigung, bestimmten Stilerscheinungen Warencharakter zuzusprechen, ist nicht notwendig an den Nachweis unmittelbarer Einflüsse von Verwertungsinteressen auf musikalische Produktionen gebunden. Die Marktkonformität stellt sich nicht nur durch in Einzelfällen dirigistisch erwirkte Anpassungskorrekturen her, sondern auch durch die meist unauffällige, weil erst in größeren historischen Zeiträumen wirksame Steuerung von Form- und Stilentwicklungen durch positive oder negative finanzielle Sanktionen des Marktes. Mit dem Entstehen von Traditionen aber verflüchtigt sich tendenziell der ökonomische Funktionscharakter der ursprünglich aus der Kumulation verkaufsfördernder Aufforderungscharaktere erwachsenen Stilerscheinungen, womit sich diese in ihrer scheinbaren Eigenständigkeit umso eher als gegenüber Profitinteressen unverdächtigtes musikalisches Gemeingut durchsetzen können. Dies vorausgesetzt, tritt bei der Bestimmung des Warencharakters eines Musikstückes neben die Frage nach jeweils konkreten Markteinflüssen und unabhängig von ihr eine Analyse traditionsvermittelter Stilererscheinungen, die auf mögliche Außeneinwirkungen, d.h. auf stilistisch nicht hinreichend durch individuelles Unvermögen erklärbare Unstimmigkeiten oder Harmlosigkeiten abhebt, um nach deren funktionellen Übereinstimmung mit Schemata der marktwirtschaftlichen Verwertbarkeit (die freilich nicht den Charakter von Garantien, sondern nur den von Voraussetzungen haben können) zu fragen.

Das Stück *Design* weist Merkmale auf, die seine spezifische Funktionstauglichkeit als Ware herabsetzen. Das Gleichgewicht von Vertrauheitsmerkmalen und Neuheitswerten, eine der fast unabdingbaren Erfolgsformeln der kommerziellen Musik, wird durch die fortgeschrittene Individualisierung, die ja immer auch die Abwehr von Gängigem einschließt, infrage gestellt. Zu ihr gehört vor allem die gerade gegen Bekanntes gerichtete Formauflösung, die mit dem Gegeneinanderstellen heterogener Stile beginnt und im Schlußteil B' in konsequenter Fortsetzung zu phonotechnischen Zerstückelungen und Verzerrungen führt. Sie hat nichts von der ästhetischen Zufälligkeit nur wirkungspsychologisch kalkulierter Effekte, sondern setzt offenbar den Grundgedanken des Textes, das Eingeständnis einer perspektivlos gewordenen Lebensgeschichte, in musikalische Strukturen um. Warenästhetisch disfunktional ist auch die Tendenz zu konstruktiver Verdichtung, die mit der polyphonen und teilweise polymetrischen Dreistimmigkeit im Teil A' beginnt und in die metrisch und periodisch gegenläufigen Überlagerungen komplexer Rhythmen und jeweils selbständig unterschiedliche Melodieformeln wiederholender Gesangsstimmen in Teil C mündet. Beide Strukturmerkmale schließen tendenziell die auf Unmittelbarkeit angewiesene Wirkungsweise von Warenreizen aus.

Dennoch lassen sich in stilistischen Modifikationen und Inkonssequenzen durchaus warenkonforme Momente erblicken. Im Teil A lebt die Harmonik des Impressionismus teilweise noch in ihrer unterhaltungsmusikalischen Verkümmern fort. Zwar treten hierfür typische Inkonssequenzen nicht auf: Sie erscheint nicht, wie häufig der Fall, in einfache Kadenzschemata eingefangen, sondern verbleibt in stimmiger Korrespondenz mit

der zunehmenden Verflüchtigung metrisch-periodischer Akzente in den Schlußtakten von Teil A (durch die Dehnung der Takte 17,19 usw.), und die akzentlose Erweiterung der letzten Zwei-Takt-Periode T. 19ff.) und das Stehenbleiben der Melodie auf der sechsten Stufe im Schwebezustand; auch sind die impressionistischen Farbwerte nicht bloß eine äußerliche koloristische Zutat zu einer tonal konventionellen Melodie (wie etwa in Gershwins *Summertime*); vielmehr ist hier die Melodie, wie das ungewöhnliche Auslassen der Terz a zur Vermeidung eines Querstandes mit dem as der Ostinato-Bewegung zeigt, offenbar nachträglich auf die vorgegebene Harmonik zugeschnitten worden und fügt sich damit stimmig in deren Besonderheiten ein. Zu tektonisch konsequenzlosen und insofern ästhetisch unverbindlichen Reizwerten aber verkommen in der Tendenz die impressionistischen Harmonieelemente (d.h. der funktionsharmonisch nicht mehr deutbare Wechsel des Septakkordes über dem Ton b mit dem durch den Ton d getrübbten C-Dur-Dreiklang und ferner die Septakkordrückungen) im vorimpressionistischen Ordnungsgefüge der bis gegen Abschnittsende regelmäßig durchlaufenden und in symmetrische Perioden gegliederten Ostinato-Bewegung und im Zusammenhang mit der ebenfalls vorimpressionistisch-konventionellen Liedstruktur der sich in deren Periodik einfügenden Melodie.

Solche Simplizität wird zwar dadurch aufgefangen, daß der Text („As years drift by / and future dies“) sie inhaltlich desavouiert und ihr den Sinn und die Rechtfertigung einer offenbar bewußt-ironischen Verharmlosung zu geben vermag. Doch wirken andererseits die Modifikationen in der Tendenz zur Formauflösung auch modifizierend auf den ironischen Verfremdungscharakter der Musik des A-Teiles zurück, und zwar als Abschwächung der Zurücknahme ihrer scheinbaren Harmlosigkeit auf musikalischer Ebene. Zu ihnen gehören die metamorphosenartigen Übergänge, vor allem aber die vorherrschend-regelmäßige Periodik und die Kontinuität der Bewegungsabläufe in den einzelnen Abschnitten und selbst, in modifizierter Form freilich, in Teil B', dem Kulminationspunkt der formauslösenden Dynamik dieses Stückes. In ihrer Simplizität aus einem innerästhetischen Sinnzusammenhang nicht herleitbar, repräsentieren solche Stilmittel kaum mehr als die zur Stiltradition gewordene Marktfähigkeit der Rockmusik. Zu fragen bliebe, ob die konsequente Verwirklichung der in diesem Stück angelegten Formidee und damit auch dessen musikalische Emanzipation von Mustern der Marktanpassung seine traditionellen rockmusikalischen Erscheinungsmerkmale nicht notwendig auslöschen müßte.

Design *

(Chant)

Notationsversuch
von H.-J. Feurich

5

As years drift by and fu - ture dies. As years drift by

10

He sits and he thinks a - bout all he's done in

and fu - ture dies. As years drift by and fu -

15

As years

life, I'm now an old man what have I been in

ture dies. As years drift by and fu -

drift by and fu -

life? What did I do

ture dies. As years drift by

ture dies. Years drift by

*) Der Notationsversuch beansprucht aufgrund mangelnder Transparenz vieler rhythmischer und klanglicher Ereignisse weder letzte Vollständigkeit noch letzte Genauigkeit.

20

Had no end to as - pire to.

and fu - ture dies. As years drift by

and fu - ture dies.

25

His dreams as a boy were of in -

His dreams as a boy were of hope and in - ten -

His dreams as a boy were of hope

drift by. As years drift by and fu -

- ten - tion of mak - ing his

- tion of mak - ing his mark with his plans

and in - ten - tion of mak - ing his

ture dies. As years drift by

mark with in - ven - tion, where did
 and in - ven - tion, where did
 mark with his plans and in - ven - tion did
 and fu - ture dies. As years

35
 they go, how could he know
 they go, how could he know
 they go how could he know
 drift by and fu - ture dies.

how time goes.
 how time goes.
 As years drift

Handschellen

Triangel

Handsch. Triang. Gr. Tr. Kl. Tr.

45
 Synthesizer

46 In my day had to have cer - tain
 *) Kl.Tr./Triang.

48 fu - ture 49 but now

50 you can do as you like 51 all that I might 52 have wan - ted
 Becken

*) x = nicht exakt zu fixierende Tönhöhen bzw. musikalisches Sprechen

53 seek - ing 54 what you're 55 af - ter

Gr. Tr.

56 but not 57 for me

58 59

Triangel

Becken

Tempelglocken

Kleine Trom.

60

18
8

Triangel

Becken

Synthesizer

Tempelglocken

Kleine Trom.

61

Trgl.

Bck.

Synth.

Tgl.

kl. Tr.

62

I thought eve- ry - thing may come to me

63 64

made my way only as I'm a - ble. I thought everything may come to me

I thought everything may come

65 66

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
may

to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything may come

I thought

67 68

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
may

to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything come may

everything come to me made my way only as I'm a - ble. I thought

69 70

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
may

to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything come may

everything come to me made my way only as I'm a - ble. I thought

eve - ry - thing come

71 72

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
may

to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything come may

everything come to me made my way only as I'm a - ble. I thought

to me made my way as a - ble. Eve - ry thing come

73 74

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
 to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything come
 everything come to me made my way only as I'm a - ble. I thought
 to me made my way as a - ble. Eve - ry - thing come

3

75 76

made my way only as I'm a - ble. I thought everything come to me
 to me made my way only as I'm a - ble. I thought everything come
 everything come to me made my way only as I'm a - ble. I thought
 to me made my way as a - ble. Eve - ry - thing come

77

made my way on - ly as I'm a - - ble.
 to me made my way on - ly as I'm
 eve - ry - thing may come to me made my.
 to me made my way as

78 (♩. ♩. = ♩.) 79

As years drift by

T. Bl.
 kl. Tr.
 gr. Tr.

80 and fu - ture dies.

82 He knows he can do no ro - man
He knows there's no more he can do, no ro - man
83 He knows there's no more he can do,
84 As years drift by and fu -

85 mances ces
86 now bit - ten to day for they have all his chan -
87 no ro - man ces now bit - ten to day for they have
88 - ture dies. As years drift by and fu

Kl. Tr.

89 chan - ces. As years drift by
ces, all too late
all his chan - ces. Years drift by
- ture dies. As years drift by

92 and fu - ture dies
no waits how time goes
and fu - ture dies
and fu - ture dies. As years

95 96 97

by.

drift by, drift by.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

98 99

100 101

102 103 104 (6/4 = 4/4)

all that

Becken

Kl. Tr.

Gr. Tr.

105 106 107

I might all that I might

108 109 (collagiert)

drift by

all that I might all that I might

Durch Beschleunigung der Bandgeschwindigkeit hochgezogen (?)

110 111 112

have as my

113 114

years drift by never for me